

O USO DA FIGURAÇÃO RETÓRICA NO TRIO N. 2, EM SI MENOR, DE PIETRO GIORGIO AVONDANO (1692-c.1754)

THE USE OF RHETORICAL FIGURATION IN TRIO NO. 2, IN B MINOR, BY PIETRO GIORGIO AVONDANO (1692-c.1754)

DOI: <https://doi.org/10.24979/ambiente.v17i2.1444>

Manoella Costa

Universidade Federal de Roraima/UFRR

Márcio Pascoa

Universidade do Estado do Amazonas

<https://orcid.org/0000-0003-0963-6577>

RESUMO: O presente artigo é parte integrante da pesquisa de dissertação de mestrado sobre uma visão interpretativa que dialoga com o eixo histórico-social da obra discutida. Aqui o objetivo é identificar figuras retóricas musicais encontradas no trio-sonata MUS 2661-Q/3 de Avondano, que está conservado em Dresden, através da abordagem de aspectos musicais da análise interpretativa do discurso retórico musical encontrados neste trio. Com base em dados históricos que remetem ao período de influência italiana em Portugal, que por sua vez recebeu músicos para compor o cenário musical, cujo copista da obra e atuante na corte durante este período foi Morgenstern; a análise em questão destaca as figuras referentes à construção do discurso retórico que busca convencer o ouvinte a uma escuta que se relaciona com *ethos* e *pathos*.

Palavras-chave: Figuração Retórica, Trio-Sonata, Avondano.

ABSTRACT: *This work aims to identify musical rhetorical figures found in the trio-sonata MUS 2661-Q/3 by Avondano, which is preserved in Dresden, through the approach of musical aspects of the interpretative analysis of the musical rhetorical discourse found in this trio. Based on historical data that goes back to the period of Italian influence in Portugal, which in turn received musicians to compose the musical scene, whose copyist of the work and active at court during this period was Morgenstern; the analysis in question highlights the figures relating to the construction of the rhetorical discourse that seeks to convince the listener to listen that is related to ethos and pathos.*

Keywords: *Rhetorical Figuration, Trio-Sonata, Avondano*

INTRODUÇÃO

A biblioteca pública de Dresden conserva sob o número de registro *D-D/Mus.2661-Q-1/2/3*, três trio-sonatas cuja autoria está relacionada ao compositor de sobrenome Avondano. O nome se refere a uma

família de músicos, todos instrumentistas de cordas, ativa em Portugal por todo o século XVIII, até os primeiros anos do século XIX.

A presença dos Avondano em Portugal se origina na ação desenvolvida pelo rei D. João V (1689-1750), que buscou aproximação estética, social e política entre Portugal e Itália, contribuindo para um ambiente propício para a criação musical, uma vez que a interlocução com Roma enviou bolsistas e contratou profissionais para o ofício de músico. Pietro Giorgio Avondano (1692-c.1754) foi um dos músicos italianos contratados nesse momento e chegou a integrar a orquestra da Real Capela na posição de primeiro violino, por algumas décadas.

Os três trios atribuídos a Avondano, pertencentes à Biblioteca Municipal de Dresden foram copiados por Johann Gottlieb Morgenstern (1687-1763), copista atuante entre 1727 e 1735, época em que o único Avondano atuante na prática e na composição musical, de que se tem notícia, é Pietro Giorgio Avondano, conhecido também pelos prenomes aporuguesados de Pedro Jorge. (Páscoa e Costa, 2017, p.3).

Os trios estão nas tonalidades de ré maior, si menor e dó maior. A seguir propomos uma análise descritiva em que apontamos as figuras de retórica musical no Trio em Si Menor.

ANÁLISE RETÓRICA DO TRIO Nº2 EM SI MENOR, DE PIETRO GIORGIO AVONDANO

Judy Tarling (2005) cita alguns teóricos que falaram sobre a importância do decoro para a performance de uma obra. Dentre eles, Quintiliano (35-100 d.C.) aborda que o tempo, o lugar e o caráter mudam conforme a ocasião em que se profere o decoro. Para Cícero (106-43 a.C.) o estilo da oratória não deve se projetar igualmente por todos os oradores, mas para todos os públicos e em toda e qualquer ocasião. Para Aristóteles (384-322 a.C.) é importante ressaltar que a familiarização com aspectos da retórica impliquem na combinação de variados elementos que proponham um decoro que seja comunicado de forma clara; e que para ser mais persuasivo, de modo a conquistar o público, é necessário que o orador molde o estilo e o que diz de acordo com o lugar e o ouvinte, pois a escolha de uma linguagem adequada para o que se propõe contar, contribui para a expressão correta de um discurso que pretende ter efeito convincente sobre seu ouvinte. (Tarling, 2005, p. 55).

Para que o decoro seja respeitado, é necessário que o intérprete comunique sentimentos e emoções de modo a ser sua principal ferramenta de persuasão.

*The sense of hearing is closely connected to the emotional response of the hearer. Plutarch quotes Theophrastu's description of the sense of hearing as being "the most emotional of them all" capable of bringing "distraction, confusion and turmoil which seizes the mind".*⁹(Waterfield apud Tarling, 2005, p. 69).

René Descartes (1596-1650) ecoou tais ensinamentos em seu *Les Passions de l'âme* (1649), ao descrever as "paixões da alma" como sentimentos ou emoções que são causadas pelo "movimento dos espíritos": *Estos espíritus a los que Descartes hace referencia son los Espíritus Animales. Conocer su naturaleza es fundamental para una aproximación a las pasiones cartesianas.*¹⁰ (Cano, 2012, p.49).

Quando se busca comunicar um discurso, o orador tem autonomia para elevar ou diminuir o nível emocional de acordo com o desenvolvimento da obra, inserindo, inclusive, ornamentação. (Tarling, 2005, p. 64). Como é sabido, pela existência de mais de uma dezena de tratados de retórica musical, escritos no período de 1599 a 1801, a criação e a performance musical mantinham estreita proximidade com a retórica clássica.

A estruturação discursiva do discurso retórico-musical é inspirada na retórica clássica de onde se extraem suas etapas: *inventio*, onde temos o elemento de origem e funcionamento de cada afeto; *dispositio*, que é a distribuição das ideias e argumentos originados na *inventio*, sendo que aqui deve-se alertar para o fato de que o *exordium* e o *confutatio* descrevem *ethos* e afetos de baixa intensidade e, *confirmatio* e *peroratio* descrevem pathos ou afetos de alta intensidade; *elocutio*, onde se estabelecem as figuras ideais, como decoração ou ornamento dos afetos descritos; *pronuntiatio*, onde é necessário que o intérprete se envolva com a obra de tal forma que se deixe levar pelos afetos de persuasão escolhidos. (Cano, 2012, p.68).

Ao longo das etapas, o compositor escolhe a figuração retórica que melhor entende para comunicar suas ideias. As principais figuras de retórica reconhecidas no Trio em Si Menor de Avondano são:

⁹ O sentido da audição está intimamente ligado à resposta emocional do ouvinte. Plutarch cita a descrição de Theophrastu do sentido de audição como sendo "a mais emocional de todas" capaz de trazer "distração, confusão e turbulência que se apodera da mente. (Waterfield apud Tarling, 2005, p. 69, tradução nossa).

¹⁰ Estes espíritos que Descartes faz referência são os espíritos animais. Conhecer sua natureza é fundamental para uma aproximação às paixões cartesianas. (Cano, 2012, p.49, tradução nossa).

anaphora, epistrophe, epizeuxis, epanalepsis, palillogia, synonymia, gradatio, paronomasia, polyptoton, mimesis, fuga imaginaria, percursio, anabasis, catabasis, interrogatio, exclamatio, apostrophe e hyperbaton.

Dentre as figuras de repetição, a *anaphora* descreve uma repetição insistente no início de fragmentos, a *Epistrophe* é o oposto da figura anterior, pois utiliza a repetição do mesmo fragmento no final de outras unidades. A *Epizeuxis* é a repetição imediata de um mesmo fragmento dentro da mesma unidade e a *Epanalepsis* é a duplicação do mesmo fragmento ao início e ao fim do trecho. (Idem, 2012, p. 109-115).

Como repetição exata de fragmentos musicais, a *Palillogia* é a mais facilmente reconhecível no trio. Dentre as repetições alteradas as que atuam em apenas uma voz, são três: a *Synonymia*, que é a repetição transposta de um fragmento musical na mesma voz, a *Gradatio* que é a repetição ascendente ou descendente por grau conjunto, e a *Paronomasia* que é a repetição de um fragmento com adição ou variação. (Idem, p. 117-123).

Nas repetições que estão presentes em várias vozes podemos perceber o uso da *Polyptoton* como figura de repetição do mesmo fragmento em outra voz, a *Mimesis* é a repetição de um fragmento em uma voz distinta superior, a *Fuga Imaginaria* que utiliza imitação em *canon*, repetindo o tema antecedente sem que ele termine. (Idem, p. 124-126).

O *Percursio* é semelhante a um sumário condensado, que introduz figuras que serão desenvolvidas ao longo do discurso. Além dele algumas figuras que traçam linhas específicas também foram encontradas. Conforme cita Lopes Cano (2012), a *Anabasis* é a construção de uma linha melódica ascendente e a *Catabasis* a construção de um linha melódica descendente, a *Interrogatio* se assemelha a uma interrogação musical, que pode ser identificada pelo intervalo ascendente de 2^a. (segunda) maior, mas que também pode remeter a uma cadência à dominante ou a uma cadência frígia, e a *Exclamatio* é uma figura de salto melódico inesperado que pode ocorrer em direção ascendente ou descendente, com intervalo superior à 3^a. (terceira). (Idem, p. 127-142).

A figura da *Apostrophe* utiliza um parêntesis dentro do discurso, e por isso supõe um segundo interlocutor. (Idem, p. 146-148). A *Hyperbaton* não deve ser confundida com a *synonymia*, pois é uma figura retórica que contém uma nota ou motivo que aparece em um lugar diferente do lugar esperado, carregando mudança de temperamento. (Idem, p. 200).

A Trio-sonata nº2 desenvolve um diálogo entre as vozes em que a linha do primeiro violino se apresenta com um discurso constantemente enérgico. O segundo violino apesar de abordar uma linha muito discreta, no terceiro movimento se mostra mais presente com o uso de figuras retóricas de repetição que dialogam com as figuras do primeiro violino, enquanto que a linha desenvolvida pelo baixo contínuo é notadamente neutra em relação às demais.

A *anaphora* ocorre na Figura 1 nas três vozes discursivas, sua repetição ocorre no início de fragmentos enfatizando a proposta discursiva desenvolvida pelo compositor ao longo do primeiro movimento do trio II:

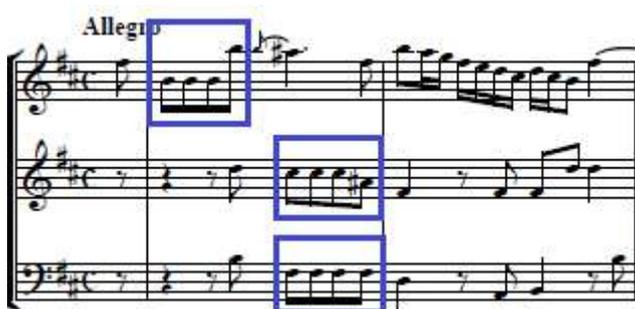


Figura 2: Avondano. Trio sonata nº. 2, Q/3. Anaphora no violino 1, 2 e baixo, primeiro movimento (Allegro), C. 1.

Na Figura 2 a *anaphora* encontra-se nas linhas desenvolvidas pelo primeiro e pelo segundo violino:



Figura 23: Avondano. Trio sonata nº. 2, Q/3. Anaphora no violino 1 e 2, primeiro movimento (Allegro), C. 8.

A Figura 3 exemplifica a ocorrência da *anaphora* de maneira semelhante à Figura 104, com a retomada do tema na segunda seção do Allegro:



Figura 3: Avondano. Trio sonata n.º 2, Q/3. Anaphora no violino 1, 2 e baixo, primeiro movimento (Allegro), C. 34.

Assim como a Figura 2, na Figura 4 e 5 nota-se o uso semelhante da *anaphora*, nas duas vozes superiores:



Figura 44: Avondano. Trio sonata n.º 2, Q/3. Anaphora no violino 1 e 2, primeiro movimento (Allegro), C. 40.



Figura 5: Avondano. Trio sonata n.º 2, Q/3. Anaphora no violino 1 e 2, primeiro movimento (Allegro), C. 42.

Na Figura 6 podemos notar a figura retórica da *anaphora* em torno das linhas do primeiro violino e do baixo contínuo, ocorrendo sempre no início de fragmentos:



Figura 6: Avondano. Trio sonata n.º 2, Q/3. Anaphora no violino 1 e baixo, primeiro movimento (Allegro), C. 50.

As Figuras 7 e 8 nota-se a incidência da figura de repetição *anaphora* nas linhas do primeiro e do segundo violino:



Figura 7: Avondano. Trio sonata n.º 2, Q/3. Anaphora no violino 1 e 2, primeiro movimento (Allegro), C. 58.



Figura 8: Avondano. Trio sonata n.º 2, Q/3. Anaphora no violino 1 e 2, primeiro movimento (Allegro), Cc. 63 a 64.

Nas Figuras 9 e 10 observa-se que a *epistrophe* ocorre na linha do primeiro violino no encerramento de seu fragmento melódico:



Figura 9: Avondano. Trio sonata n.º 2, Q/3. Epistrophe no violino 1, primeiro movimento (Allegro), C. 32.



Figura 5: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Epistrophe no violino 1, primeiro movimento (Allegro), C. 77.

O uso da *epizeuxis* foi identificado nas Figuras 11, 12 e 13 como repetição imediata de um mesmo fragmento, na figura 11 ela está junto com a figura da *anabasis*, trazendo uma linha melódica específica ascendente, ambas sob a mesma marcação e com a finalização da *interrogatio* na região de dominante da dominante.



Figura 6: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Epizeuxis, Anabasis e Interrogatio no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc. 28 e 29.

Na primeira marcação da *epizeuxis* observa-se sempre numa linha desenvolvida de maneira arpejada, enquanto que nesta segunda marcação se mostra com direção descendente encaminhando a um encerramento de discurso:



Figura 72: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Epizeuxis, Catabasis no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc. 29 e 31.

Este segundo retângulo da figura 12 também pode se identificar com a linha melódica descendente da *catabasis*. Semelhante aos compassos 28 a 31 o mesmo acontece na figura 13, no primeiro retângulo identificamos *epizeuxis*, *anabasis* e *interrogatio* (desta vez na região da dominante), e no segundo *epizeuxis* e *catabasis*.



Figura 13: Avondano. Trio sonata nº. 2, Q/3. Epizeuxis no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc. 73 a 76.

Na Figura 14, a *synonimia* defende uma repetição que ocorre a cada dois compassos, sendo que no terceiro compasso, ou seja, no compasso 12, ela acontece transportada numa região melódica superior, enfatizando o caráter marcial do movimento, essa conotação marcial é identificada pela sequência de colcheias e semicolcheias em caráter estático e pouco movimentado melodicamente, como se indicasse um trecho musical característico da escrita para trompete, instrumento frequentemente usado junto com a percussão em ambientes marciais. (Haringer, 2014, p. 197-200)



Figura 14: Avondano. Trio sonata nº. 2, Q/3. Synonima no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc. 10 a 13.

A Figura 15 tem a linha melódica bastante oscilante em torno do mesmo tema, apresentado no início do movimento, essa oscilação não ocorre como desenvolvimento deste motivo, mas como reincidência do motivo em transposição, segue exemplo da *synonimia*.



Figura 15: Avondano. Trio sonata nº. 2, Q/3. Synonima no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc. 42 a 47.

A Figura 16 representa um exemplo de linha melódica em direção descendente, por grau conjunto, na linha do primeiro violino encontra-se a *gradatio*:



Figura 16: Avondano. Trio sonata nº. 2, Q/3. Gradatio no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc. 5 a 7.

Na Figura 17 observamos o uso da *gradatio* em movimento descendente a cada compasso:



Figura 17: Avondano. Trio sonata nº. 2, Q/3. Gradatio no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc. 14 a 17.

Na Figura 18 ocorre a utilização da *gradatio* de maneira semelhante à Figura 16, em direção descendente, encaminhando a um encerramento de frase melódica:



Figura 18: Avondano. Trio sonata nº. 2, Q/3. Gradatio no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc. 37 a 38.

A *gradatio* da Figura 19 acontece em direção descendente, por grau conjunto, por compasso:



Figura 19: Avondano. Trio sonata nº. 2, Q/3. Gradatio no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc. 52 a 54.

O uso da *gradatio* acontece também na Figura 20, na linha do primeiro violino em duas figuras seguidas, em direção oposta, a primeira marcação ocorre em direção descendente e sem perder uma ideia contextual, a segunda marcação encontra-se logo em seguida em direção ascendente:

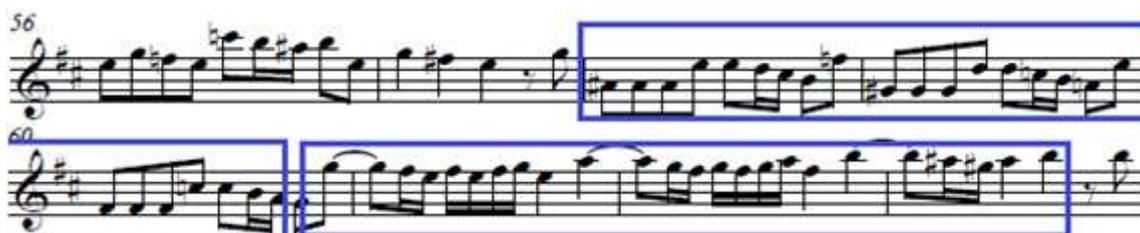


Figura 90: Avondano. Trio sonata nº. 2, Q/3. Gradatio no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc. 58 a 60 e Cc. 60 a 63.

As Figuras 21 e 22 exemplificam a *paronomasia* com variação de elementos musicais:

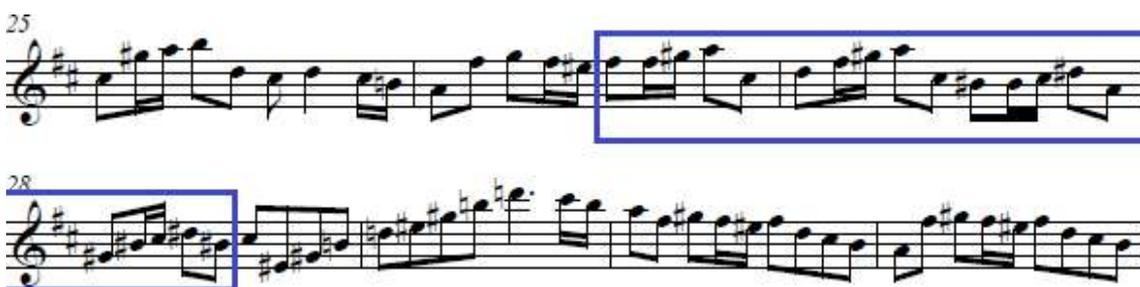


Figura 21: Avondano. Trio sonata nº. 2, Q/3. Paronomasia no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc. 26 a 28.



Figura 22: Avondano. Trio sonata nº. 2, Q/3. Paronomasia no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc. 71 a 73.

O tema proposto pelo segundo violino convida o primeiro violino em um diálogo marcial, que pode ser observado na Figura 23, com a presença da figura *mimesis*



Figura 23: Avondano. Trio sonata n.º 2, Q/3. Mimesis no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc. 63 a 65.

Na Figura 24 ocorre a *fuga imaginaria* proposta pelas vozes superiores, quando o primeiro violino termina a exposição do tema fugado, o segundo violino o recolhe e expõe:

Figura 104: Avondano. Trio sonata n.º 2, Q/3. Fuga Imaginaria no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc. 14 a 17.

A *fuga imaginaria* ocorrida na Figura 25 se dá entre as vozes superiores e sob o acompanhamento do baixo contínuo:



Figura 25: Avondano. Trio sonata nº. 2, Q/3. Fuga Imaginaria no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc. 60 a 63.

Na Figura 26 podemos observar uma antecipação dos elementos musicais que serão desenvolvidos ao longo do primeiro movimento do trio II, com aspectos que caracterizam a *percursio*:



Figura 26: Avondano. Trio sonata nº. 2, Q/3. Percursio no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc. 1 a 7.

As Figuras 27 e 28 nota-se o uso da *exclamatio* em direção descendente em torno das vozes discursivas do primeiro e do segundo violino:



Figura 117: Avondano. Trio sonata nº. 2, Q/3. Exclamatio no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc. 42 a 43.



Figura 2812: Avondano. Trio sonata nº. 2, Q/3. Exclamatio no violino 1 e 2, primeiro movimento (Allegro), Cc. 47 a 49.

A *interrogatio* do primeiro movimento pode ser exemplificada pela Figura 29:



Figura 29: Avondano. Trio sonata nº. 2, Q/3. Interrogatio no violino 1, primeiro movimento (Allegro), C. 63.

Nas Figuras 30, 31 e 32, podemos observar que o uso da *apostrophe* se faz imediatamente evidente sempre o compositor deseja modificar o caráter do discurso, distanciando da ideia principal:

Figure 30 shows a musical score for measures 19 to 25. It consists of three staves: Violin I (top), Violin II (middle), and Cello/Double Bass (bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. A blue box highlights measures 21 to 25, which feature a complex rhythmic pattern in the Violin I part, including sixteenth and thirty-second notes, and a corresponding accompaniment in the other parts.

Figure 30 continues with measures 23 to 25. The Violin I part (top staff) shows a continuation of the rhythmic complexity with sixteenth and thirty-second notes. The Violin II (middle) and Cello/Double Bass (bottom) parts provide a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes.

Figura 30: Avondano. Trio sonata nº. 2, Q/3. Apostrophe no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc. 21 a 25.

Figure 31 shows a musical score for measures 54 to 57. It consists of three staves: Violin I (top), Violin II (middle), and Cello/Double Bass (bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. A blue box highlights measures 55 to 57, which feature a complex rhythmic pattern in the Violin I part, including sixteenth and thirty-second notes, and a corresponding accompaniment in the other parts.

Figura 31: Avondano. Trio sonata nº. 2, Q/3. Apostrophe no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc. 55 a 57.

The image displays a musical score for the first movement of the Trio Sonata No. 2, Op. 3, by Avondano. It consists of three systems of music, each with three staves (Violin I, Violin II, and Bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system starts at measure 63. The second system starts at measure 67. The third system starts at measure 71. Blue boxes highlight specific passages: one in the first system (measures 66-67), one in the second system (measures 69-70), and one in the third system (measures 73-74).

Figura 3213: Avondano. Trio sonata n.º 2, Q/3. Apostrophe no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc. 66 a 70.

A ocorrência da *hyperbaton* na Figura 33 reproduz um momento do trio que a linha melódica se revela de modo mais suave e cantado, como se houvesse uma mudança de ordem ou de caráter:

The image displays a musical score for the first movement of the Trio Sonata No. 2, Op. 3, by Avondano. It consists of two systems of music, each with one staff (Violin I). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system starts at measure 21. The second system starts at measure 25. Blue boxes highlight specific passages: one in the first system (measures 23-24) and one in the second system (measures 25-26).

Figura 33: Avondano. Trio sonata n.º 2, Q/3. Hyperbaton no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc. 23 a 25.

Assim como o exemplo 33, a Figura 34 pretende mostrar uma possibilidade mais suave na linha melódica e menos marcada pela tónica marcial, conforme foi mencionado anteriormente:



Figura 34: Avondano. Trio sonata nº. 2, Q/3. Hyperbaton no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc. 55 a 57.

Podemos notar o uso da figura *hyperbaton* também na Figura 35:



Figura 14: Avondano. Trio sonata nº. 2, Q/3. Synonima no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc. 68 a 70.

No segundo movimento do trio II, podemos observar a figura retórica *epistrophe* nos exemplos das Figuras 36 e 37, na linha do primeiro violino, como repetição de um fragmento no final de frases:

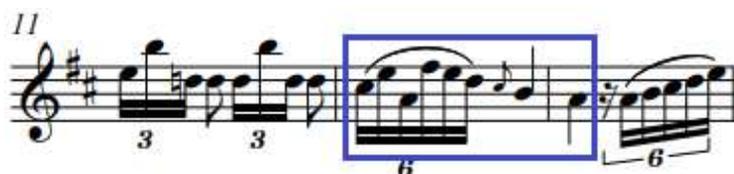


Figura 36: Avondano. Trio sonata nº. 2, Q/3. Epistrophe no violino 1, segundo movimento (Andante), Cc. 12 a 13.

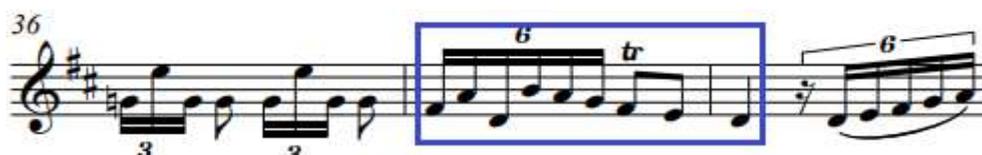


Figura 157: Avondano. Trio sonata nº. 2, Q/3. Epistrophe no violino 1, segundo movimento (Andante), Cc. 37 a 38.

As Figuras 38 e 39, exemplificam a recorrência de *epistrophe* no encerramento de unidades:



Figura 38: Avondano. Trio sonata n.º 2, Q/3. Epistrophe no violino 1, segundo movimento (Andante), Cc. 16 a 17.



Figura 169: Avondano. Trio sonata n.º 2, Q/3. Epistrophe no violino 1, segundo movimento (Andante), Cc. 41 a 42.

Tanto a Figura 40 quanto a 41 reproduzem o uso da *palilogia*, que caracteriza-se por ser uma repetição idêntica, ocorre na voz do primeiro violino:

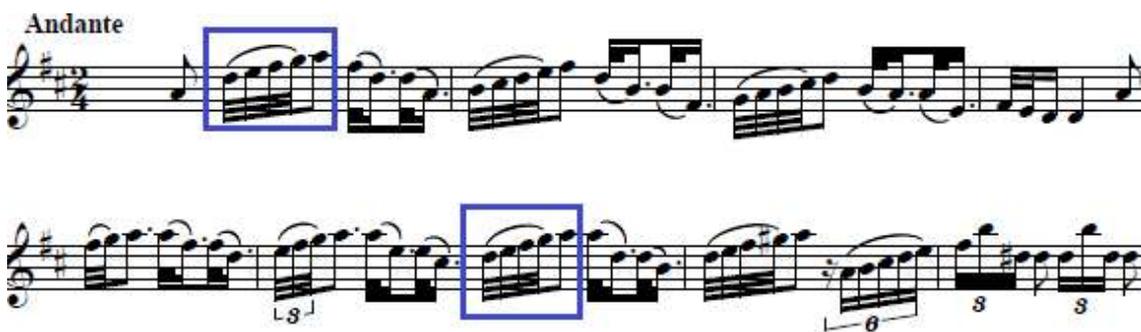


Figura 4017: Avondano. Trio sonata n.º 2, Q/3. Palilogia no violino 1, segundo movimento (Andante), Cc. 1 e 8.

Nesta Figura 41 podemos entender que essas figuras em destaque também podem ser classificadas como uma outra estrutura de repetição, a *epanalepsis*, por se repetir ao início e ao fim do fragmento.

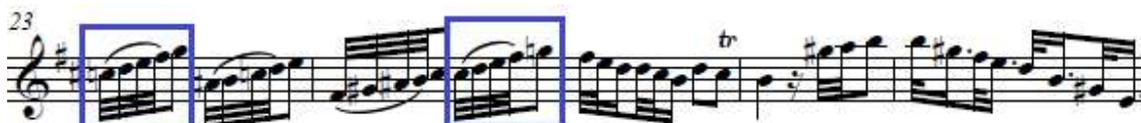


Figura 18: Avondano. Trio sonata n.º 2, Q/3. Palilogia e Epanalepsis no violino 1, segundo movimento (Andante), Cc. 23 e 24.

O uso da *synonymia* acontece no primeiro violino quando o discurso se propõe com repetições sistemáticas e seqüências motivicas. A Figura 42 exemplifica:



Figura 42: Avondano. Trio sonata nº. 2, Q/3. Synonymia no violino 1, segundo movimento (Andante), Cc. 1 a 4.

De seqüência ornamental e ao mesmo tempo a busca por uma aproximação afetiva sensível, nota-se outra característica do estilo brilhante ao longo das duas marcações de *synonymia*, presentes na Figura 43. Inclusive, na marcação do segundo retângulo podemos notar a presença de uma figura de linha melódica específica, a *catabasis*:

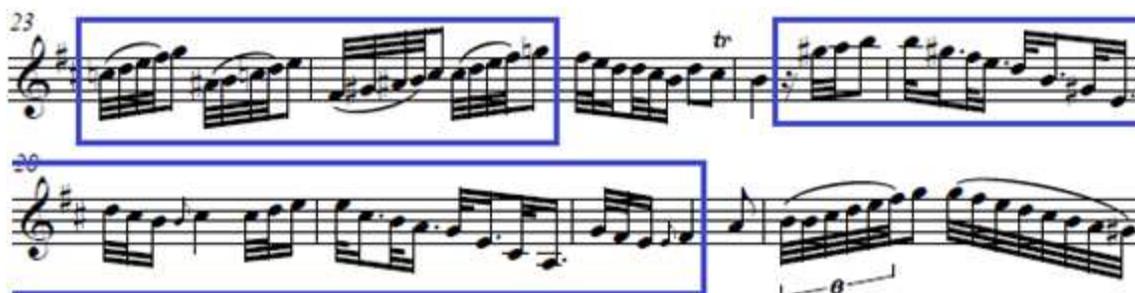


Figura 193: Avondano. Trio sonata nº. 2, Q/3. Synonymia e Catabasis no violino 1, segundo movimento (Andante), Cc. 23 a 24 e Cc. 26 a 30.

Nas Figuras 44 e 45 encontra-se exemplos da recorrência de *gradatio*, em direção descendente, por grau conjunto:

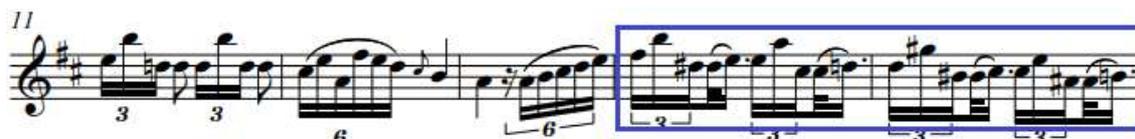


Figura 20: Avondano. Trio sonata nº. 2, Q/3. Gradatio no violino 1, segundo movimento (Andante), Cc. 14 a 15.

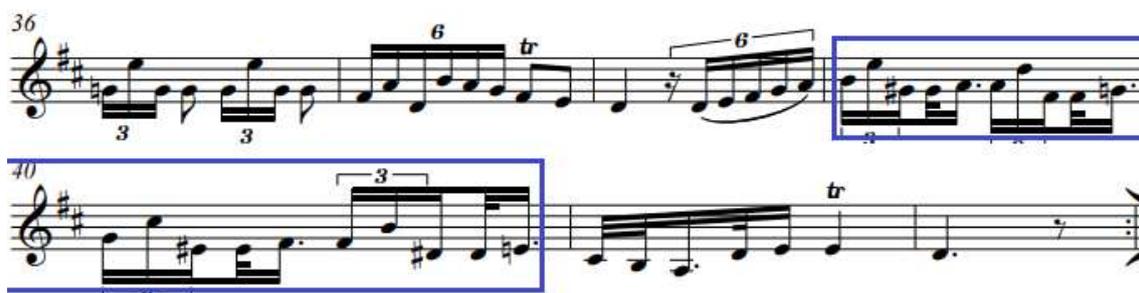


Figura 45: Avondano. Trio sonata nº. 2, Q/3. Gradatio no violino 1, segundo movimento (Andante), Cc. 39 a 40.

Em direção descendente, ocorre a variação da figura *paronomasia*, presente no discurso do primeiro violino, de modo a sugerir diferentes maneiras para o desenvolvimento de um discurso. Segue a Figura 46:



Figura 46: Avondano. Trio sonata nº. 2, Q/3. Paronomasia no violino 1, segundo movimento (Andante), Cc. 18 a 22.

No terceiro movimento do trio II, encontra-se a repetição em bloco da figura *anaphora*, que se apresenta de forma insistente a reforçar o tema principal do Allegro, em seguida podemos observar o destaque no retângulo maior com a figura *polyptoton*, que atua sobre várias vozes em uníssono. Observe a Figura 47:



Figura 47: Avondano. Trio sonata nº. 2, Q/3. Anaphora e Polyptoton no violino 1, 2 e baixo, terceiro movimento (Allegro), C. 1.

As Figuras 48 e 49 reproduzem a utilização da *anaphora* no início de frases:



Figura 48: Avondano. Trio sonata nº. 2, Q/3. Anaphora no violino 1, terceiro movimento (Allegro), C. 13.



Figura 49: Avondano. Trio sonata nº. 2, Q/3. Anaphora no violino 1, terceiro movimento (Allegro), C. 29.

A Figura 50, é semelhante à Figura 47, elas apresentam o motivo original que se desenvolverá em variações e ambas possuem a sobreposição da *anaphora* e da *polyptoton*.



Figura 50: Avondano. Trio sonata nº. 2, Q/3. Anaphora e Polyptoton no violino 1, terceiro movimento (Allegro), C. 51.

Nas Figuras 51 e 52 a *anaphora* se apresenta no início de um fragmento e é repetida uma oitava abaixo da mesma forma:



Figura 221: Avondano. Trio sonata nº. 2, Q/3. Anaphora no violino 1, terceiro movimento (Allegro), C. 63.



Figura 52: Avondano. Trio sonata nº. 2, Q/3. Anaphora no violino 1, terceiro movimento (Allegro), C. 91.

Nas Figuras 53 e 54, podemos observar que a *epistrophe* se faz evidente quando encerra uma unidade de repetição:



Figura 233: Avondano. Trio sonata n.º 2, Q/3. Epistrophe no violino 1, terceiro movimento (Allegro), Cc. 48 a 50.



Figura 244: Avondano. Trio sonata n.º 2, Q/3. Epistrophe no violino 1, terceiro movimento (Allegro), Cc. 114 a 116.

A repetição imediata de um fragmento ocorre nas três vozes discursivas, e recebe o nome *epizeuxis*, nota-se sua incidência na Figura 55:



Figura 55: Avondano. Trio sonata n.º 2, Q/3. Epizeuxis no violino 1, 2 e baixo, terceiro movimento (Allegro), Cc. 74 a 77.

O uso de fragmentos que se repetem em transposição em uma mesma voz chama-se *synonimia*, podemos observar um exemplo desta figuração na Figura 56, em que o compositor parece buscar uma progressão melódica que remeta a um pulso de dança. O grifo do retângulo em tom azul claro a partir da nota “sol” destaca a presença da *gradatio* no mesmo trecho.

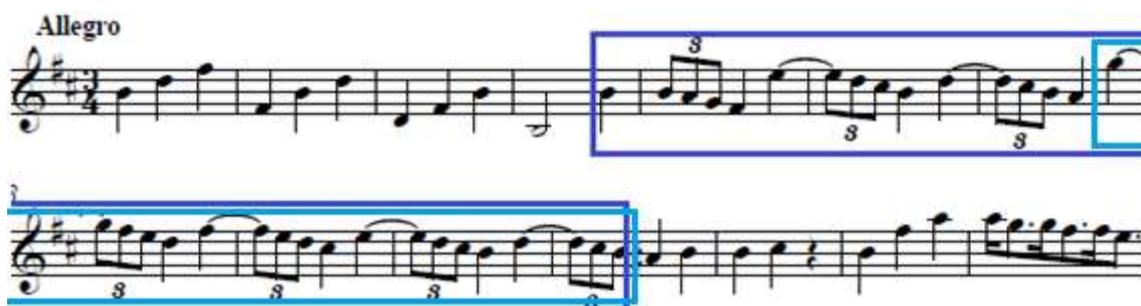


Figura 56: Avondano. Trio sonata nº. 2, Q/3. *Synonimia* e *Gradatio* no violino 1, terceiro movimento (Allegro), Cc. 4 a 11.

As Figuras 57 e 58 representam exemplo da ocorrência de *synonimia* no terceiro movimento do trio II, como proposta argumentativa em regiões diferentes:



Figura 57: Avondano. Trio sonata nº. 2, Q/3. *Synonimia* no violino 1, terceiro movimento (Allegro), Cc. 22 a 23.



Figura 58: Avondano. Trio sonata nº. 2, Q/3. *Synonimia* no violino 1, terceiro movimento (Allegro), Cc. 100 a 101.

Semelhante a Figura 56, a 59 denota à figura retórica *synonimia*, presente no discurso melódico do primeiro violino, onde sua repetição é transportada em diferentes regiões e onde também se reconhece a *gradatio* identificada no retângulo menor.



Figura 59: Avondano. Trio sonata n.º 2, Q/3. *Synonymia* e *Gradatio* no violino 1, terceiro movimento (Allegro), Cc. 54 a 61.

A *synonymia* também ocorre ao longo da Figura 60:



Figura 60: Avondano. Trio sonata n.º 2, Q/3. *Synonymia* no violino 1, terceiro movimento (Allegro), Cc. 63 a 70.

A *synonymia* é uma figura que pode ocorrer com oscilação motivica, mas sempre guiada por transposições de um mesmo tema em uma mesma voz, conforme a Figura 61:



Figura 61: Avondano. Trio sonata n.º 2, Q/3. *Synonymia* no violino 1, terceiro movimento (Allegro), Cc. 79 a 83.

Com a presença de repetição rítmica e melódica, podemos observar a ocorrência da *gradatio*, como linha descendente por grau conjunto, segue a Figura 62:



Figura 62: Avondano. Trio sonata nº. 2, Q/3. Gradatio no violino 1, terceiro movimento (Allegro), Cc. 17 a 21.

Neste exemplo a *gradatio* ocorre em direção ascendente, de maneira a constituir o ápice do desenvolvimento do terceiro movimento do trio II:

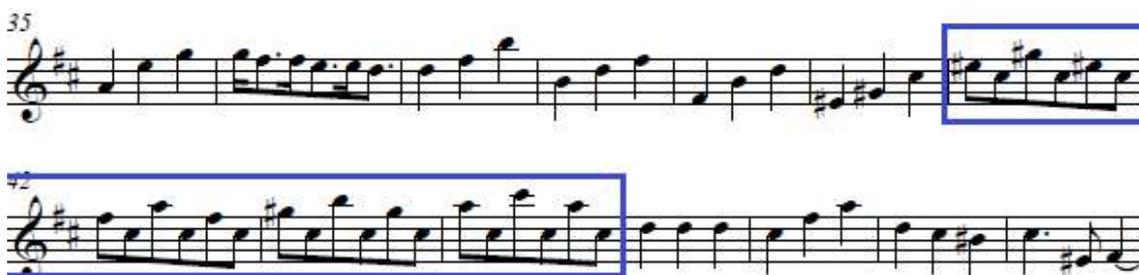


Figura 25: Avondano. Trio sonata nº. 2, Q/3. Gradatio no violino 1, terceiro movimento (Allegro), Cc. 41 a 44.

Assim como ocorre no exemplo da Figura 62, podemos notar que a Figura 64 também exemplifica a *gradatio* da mesma maneira:



Figura 64: Avondano. Trio sonata nº. 2, Q/3. Gradatio no violino 1, terceiro movimento (Allegro), Cc. 95 a 99.

As Figuras 65 e 66 ocorrem em par por denotarem características da *paronomasia*. O segundo exemplo é repetição do primeiro exemplo por variação e adição:



Figura 65: Avondano. Trio sonata n.º 2, Q/3. Paronomasia no violino 1, terceiro movimento (Allegro), Cc. 13 a 16.

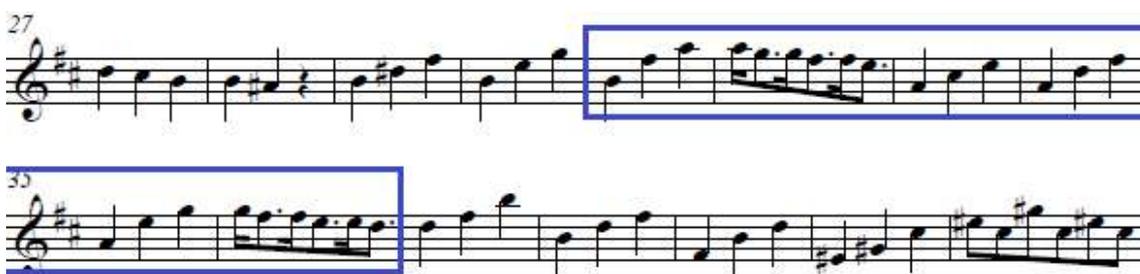


Figura 66: Avondano. Trio sonata n.º 2, Q/3. Paronomasia no violino 1, terceiro movimento (Allegro), Cc. 31 a 36.

Nos exemplos das Figuras 67 e 68 podemos notar que a *paronomasia* acontece quando a Figura 68 recebe adição em sua repetição:



Figura 267: Avondano. Trio sonata n.º 2, Q/3. Mimesis no violino 2, terceiro movimento (Allegro), Cc. 91 a 93.



Figura 6827: Avondano. Trio sonata n.º 2, Q/3. Mimesis no violino 1, terceiro movimento (Allegro), Cc. 107 a 110.

As Figuras 69 e 70 relatam a ocorrência da figura retórica *interrogatio*, que se encontra na linha do primeiro violino em movimento ascendente ao final da frase:



Figura 69: Avondano. Trio sonata nº. 2, Q/3. Interrogatio no violino 1, terceiro movimento (Allegro), C. 12.



Figura 7028: Avondano. Trio sonata nº. 2, Q/3. Interrogatio no violino 1, terceiro movimento (Allegro), C. 62.

Segue abaixo a tabela 1 informando a quantidade de figuras retóricas musicais encontradas ao longo de cada movimento do trio-sonata em Si menor de Avondano:

Trio Sonata	Movimento	Figuras	Quantidade
Trio II	1. Allegro	Anaphora	8
		Epistrophe	2
		Epizeuxis	2
		Synonimia	5
		Gradatio	5
		Paronomasia	2
		Mimesis	1
		Fuga imaginaria	2
		Percursio	1
		Catabasis	2
		Exclamatio	2
		Interrogatio	1
		Apostrophe	3
		Hyperbaton	3
2. Andante	Epistrophe	4	
	Epanalepsis	1	

	Palilogia	2
	Synonimia	2
	Gradatio	2
	Paronomasia	1
	Catabasis	1
3. Allegro	Anaphora	6
	Epistrophe	2
	Epizeuxis	1
	Synonimia	6
	Gradatio	5
	Paronomasia	2
	Polyptoton	2
	Mimesis	2
	Interrogatio	2

Tabela 1: Figuras retóricas encontradas no Trio sonata nº. 2. Fonte: o/a autor/a.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após observar os acontecimentos históricos que influenciaram o cenário em que o trio foi composto, podemos perceber que este ambiente tornou possível o surgimento de uma mentalidade que valoriza questões estéticas associadas à linguagem poética e à representação das emoções através de um discurso que se acentua ao espírito retórico como ferramenta de persuasão do discurso musical.

A partir do panorama histórico descrito no início, ele carrega uma visão que além de estética é também social e política, e que se aproxima da análise descritiva Retórica Musical que é introduzida a partir da Música Poética. Ao descrever três teóricos que abordam a importância do decoro para proferir um discurso, é possível perceber a importância de elementos como o lugar, o tempo, caráter e como combinar elementos da retórica podem enriquecer um discurso se proferido com clareza, e ainda, se junto houver uma

mudança de estilo e de linguagem que melhor comuniquem a expressão correta de um discurso que busca o convencimento do ouvinte.

Conforme proposta, a análise descritiva Retórica Musical busca não somente destacar elementos referentes ao discurso musical do século XVIII, como também valorizar escolhas interpretativas propostas pelos autores, que possam contribuir para a execução do decoro para a performance do discurso musical do trio em Si menor de Avondano. Sugere-se que o estudo aqui desenvolvido possa nortear futuras análises de outras obras, e que busquem valorizar elementos do discurso presentes na obra desde a sua composição e que dialoguem diretamente com o panorama que ambientou e tornou possível sua existência.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AVONDANO. Trio em Si menor. Partitura. Trio nº 2 co' Violini e Basso. *D-DI*. Mus.2661-Q-3

CANO, Rubén López. *Música y retórica en el barroco*. 2. ed. Barcelona: Amalgama Edicions, 2012.

HARINGER, Andrew. Hunt, Military, and Pastoral Topics, 194 – 213, in *The Oxford Handbook of Topic Theory* / ed. Danuta Mirka. New York, Oxford University Press, 2014.

PÁSCOA, Márcio; COSTA, Manoella. Os Trios 'del sigr Avondano' em Dresden. *Per Musi*. Belo Horizonte: UFMG, n.36, p.1-35, 2017.

TARLING, Judy. *The weapons of rhetoric: A guide for musicians and audiences*. United Kingdom: Corda Music, 2005.

<opac.rism.info/metaopac/hitList.do?methodToCall=pos&identifier=251_SOLR_SERVER_185398727&curPos=71#251>
Acesso em: 01 de Julho de 2024.